7b
86-B
15018

ictor Rousseau



PAR

ALBERT MOCKEL



PARIS
ÉDITIONS DE LA PLUME
54. rue des Écoles, 54
1904



Digitized by the Internet Archive
in 2014

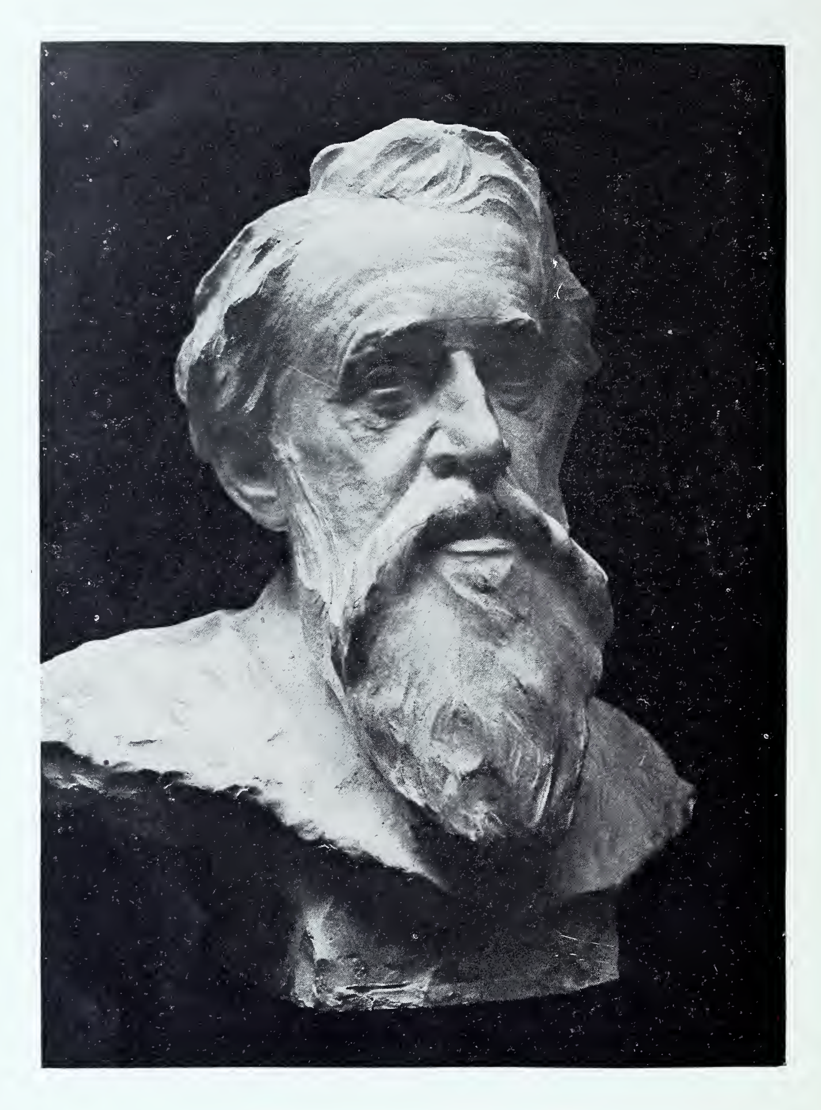
https://archive.org/details/victorrousseau00mock

Victor Rousseau

Il a été tiré de cette plaquette *trois cent dix* exemplaires dont :

10	exemplaires	sur Chine à 5 francs,	numérotés de	1 à 10.
250	—	sur velin à 2 fr. 50	—	11 à 260.
50	—	hors commerce, non numérotés.		

N° 



BUSTE DE CONSTANTIN MEUNIER
Par VICTOR ROUSSEAU

Albert MOCKEL

Victor Rousseau

Un frontispice et sept illustrations.



PARIS
ÉDITIONS DE LA PLUME
54, rue des Écoles, 54
1904

VICTOR ROUSSEAU

Dans l'une des salles réservées à la Belgique à l'Exposition de 1900, une œuvre de sculpture m'avait ému entre toutes les autres par son style large et noble et par son sentiment profond. C'était une figure de jeune homme, grande et pure. Le torse dénudé avait la chasteté suprême que l'art sait conférer aux formes de la vie ; les mains, d'un geste naturel, retenaient un livre ouvert ; la tête excellemment sculptée comme le reste, — de lignes très classiques, mais sans nulle froideur, — exprimait avec une simplicité admirable la méditation de l'homme qui vient de lire et dont l'esprit contemple encore quelque haute pensée.

Enthousiasmé, je m'approchai. Une certaine faiblesse dans le modelé du torse, — aux pectoraux surtout, — semblait trahir un artiste encore jeune, chez qui l'effort des doigts ne pouvait réaliser toujours ce qu'avait conçu le front. Pourtant, à y mieux regarder, ces traces évocatrices d'une main momentanément inhabile indiquaient encore un culte plus élevé de la beauté : le sculpteur, répugnant à chercher l'illusion et à imiter niaisement l'apparence de la chair, avait préféré la simplicité à la minutie ; il avait sacrifié la force expressive de quelques muscles pour atteindre avec plus de sûreté à une sobre et juste synthèse. L'ensemble de cette figure indiciblement harmonieuse émouvait par l'idéale musique de ses formes. On songeait devant elle, sans un heurt, comme en face d'un ample paysage ou comme à une messe de Palestrina. Il semblait qu'on ne pouvait penser bassement en sa présence ; elle ne tolérait rien de mesquin ou de vil, étant la Beauté. C'était comme une renaissance du style grec, revenu à la vie entre les mains d'un sculpteur d'aujourd'hui.

J'ai voulu dire longuement cette impression première où M. Victor Rousseau me fut tout à coup révélé. Le *Liseur* était du reste, et demeure, l'une des œuvres les plus hautes de cet artiste. Quand j'appris à connaître les

autres, elles ne purent que me confirmer les nobles qualités déjà devinées, en les certifiant quant à l'excellence du « métier ».

A côté du *Liseur*, un buste de femme me retint aussi (1). C'était l'arrière floraison de la jeunesse, avec l'arôme plus amer qui fait déjà pressentir la flétrissure dans la plénitude épanouie. Une impression physique proche du malaise, à voir ces lèvres un peu serrées, l'ossature très distincte sous la chair vivante, les tempes plus sensibles et comme transparentes, le pli naissant entre les yeux ; mais une impression morale très noble émanait du grand front pensif, du nez puissant et pur, des sourcils longs et fiers alourdis par la méditation. Œuvre inférieure à la précédente, certes, et plus particularisée. Le songe vaste et libre flottant comme une musique autour d'une grande attitude humaine, dans le *Liseur*, se restreignait ici en se précisant; on songeait même d'abord à de la psychologie plutôt qu'à un sentiment universel, — à un portrait plus qu'à une pure conception sculpturale. L'artiste, à cause de cela, semblait un peu gêné dans une forme moins large, plus voisine de la nature sous l'un des aspects individuels de celle-ci, et moins simple en même temps que plus directement humaine. Mais on sentait le fervent effort du sculpteur pour traduire un instant de la vie en en généralisant la notion, et l'on était saisi par l'intensité de ce masque peu à peu grandi jusqu'à la beauté tragique.

*

Emu et charmé par une conception si haute de la beauté, je m'informai de M. Victor Rousseau. Le catalogue le présentait comme un élève de Van der Stappen de Bruxelles. Nul ne le connaissait ici. Des critiques d'art, un peintre flamand fixé à Paris ignoraient jusqu'à son nom. Plus tard, j'appris qu'à Bruxelles il était déjà notoire parmi les artistes. Il touche aujourd'hui à la grande célébrité non seulement en Belgique, mais encore en Autriche, en Allemagne et en Angleterre, et pourtant la France ne le connaît point. C'est qu'il n'a exposé qu'une seule fois à Paris, en cette année 1900 où les deux œuvres que je viens de décrire furent montrées à l'Exposition par les soins du comité belge (2).

Cette anomalie ne signifie nullement que l'artiste ait dédaigné Paris — sa race, comme son œuvre, le rattache à l'art français. — Elle tient à un vice d'organisation de nos salons des Beaux-Arts. Les sculpteurs étrangers qui souhaitent d'y prendre place, répugnent à se confier aux caprices d'un jury. Si, par scrupule de modestie ou par défiance d'eux-mêmes, ils n'ont osé aventurer ainsi leurs premières œuvres, toute démarche à Paris leur devient

---

(1) *Femme de trente ans.*

(2) Elles figurèrent aussi pendant quelque temps chez Bing, cette même année 1900.

d'année en année plus difficile ; car ils hésitent naturellement à compromettre par l'humiliation d'un refus la notoriété naissante qu'ils ont acquise chez eux. Mais il y a là surtout une question d'attitude morale. Certaines natures délicates et fières se plient malaisément à ces obligatoires



Le Liseur.

(1896)

démarches ; et si peu que j'aie vu M. Victor Rousseau, je crois le connaître assez pour pouvoir affirmer qu'il est de ces natures-là.

Au contraire, les salons de Londres, de Vienne et des grandes villes d'Allemagne, sont formés par des invitations. Et certes cette sélection a

de graves défauts, car elle peut négliger des peintres et des sculpteurs du plus noble talent : en fait, il en est rarement ainsi, et si la dignité des artistes y gagne certainement, l'art se trouve n'y rien perdre.

Quoiqu'il en soit, Victor Rousseau est inconnu en France. A notre honte et à notre remords, il verra son nom imprimé ici pour la première fois à Paris dans une étude critique développée.

*

Victor Rousseau a près de quarante ans. Il est né en Belgique, près de Nivelles. Mais on sait qu'il y a deux Belgiques : les *Flandres*, où la race germanique montre dans la peinture une étonnante richesse, et la *Wallonie*, dont la population toute française est surtout féconde en musiciens, en graveurs et en sculpteurs. Comme Constantin Meunier, Victor Rousseau est Wallon.

Son père était tailleur de pierres ; lui-même le devint à son tour : dès l'âge de onze ans il cessait d'aller à l'école et maniait l'outil. Pour un être délicat et contemplatif, l'apprentissage d'un rude métier fut sans doute pénible, — et non point par le fait du travail manuel lui-même, qui a sa noblesse, mais par le regret de ce qu'il obligeait à abandonner. Notre jeune Wallon était un grand songeur, qui lisait ce qu'il pouvait et se chantait à lui-même une ingénue musique. Ce cerveau d'enfant, encore fruste, eût voulu s'affiner, se polir. Plus tard, Victor Rousseau eut le loisir de dévorer des livres et, sans reprendre d'inutiles études, il se familiarisa tout au moins avec l'art des poètes. En attendant, il taillait la pierre, il rêvait d'être musicien. Ce sculpteur aurait tout donné pour apprendre l'harmonie, et aujourd'hui encore rien ne l'émeut comme un concert d'orchestre.

J'imagine que Victor Rousseau doit sourire un peu, lorsqu'il se rappelle à présent que le grand chagrin de son adolescence fut de n'être pas compositeur. S'il en ressent encore du regret, il a dû trouver à coup sûr de quoi s'en consoler, et je sais de bonne source que les contours d'une silhouette expriment en lui la svelte grâce d'un rythme, que le modelé d'une forme lui rappelle la multiple richesse des combinaisons harmoniques.

Ainsi rêvant à l'inaccessible musique, il maniait si bien le ciseau qu'on le mit à l'Académie de Bruxelles, où il fut l'élève de Van der Stappen. Mais on trouverait malaisément, fut-ce en ses premières œuvres, des traces marquées du style de ce sculpteur, ou, si l'on veut, de sa manière. Je le dis à la gloire du professeur autant qu'à la louange de l'élève. Les œuvres de Van der Stappen ne m'enthousiasment point ; mais l'homme est, dit-on, supérieur par son intelligente bonté, et, par son enseignement, je le crois admirable. Nul dogmatisme : il apprend à aimer les formes expressives et pures, il en révèle la force dans la simplicité hellénique ; c'est un éveilleur de beauté. On ne l'imite point : on l'écoute. Lui-même excelle à comprendre ; si Victor



Déméter.
(1898)

Rousseau lui avait parlé de ses hantises musicales, je gage qu'il l'aurait deviné et l'aurait approuvé par maintes bonnes raisons.

Malgré les apparences et malgré le gros jugement du vulgaire, nul art, hormis la Danse, n'est plus riche en analogies avec la Sculpture que la Musique. La Danse est leur trait d'union, et on ne le discutera guère si l'on veut bien ne pas songer aux tutus de l'Opéra, mais se rappeler l'art souverain d'Isadora Duncan et les merveilles rythmiques de la Saltatrice du Vatican, ou les attitudes suspendues aux courbes d'une cylix d'Euphronios. Dans la Danse, le rythme est la raison du geste ; l'un naît de l'autre, s'exalte ou s'alanguit, s'infléchit ou se redresse en son souffle, et meurt lorsqu'il s'éteint.

Toute émotion humaine s'exprime naturellement par un son modulé, — chant ou cri, — et par un mouvement. La musique pure visite nos âmes et les émeut par sa fiction, elle leur suggère le cri de gloire ou de pitié, le chant religieux ou féroce qu'elles mêmes auraient pu proférer, et elle suscite idéalement en nous le mouvement ou l'attitude dont ce chant ou ce cri s'accompagne. Toute musique contient une danse virtuelle ; et la Danse n'est rien autre chose que la Musique vivante. Mais qu'est-ce que la Sculpture, sinon la Danse elle-même immobilisée en une attitude éternelle ?

On entend bien qu'il ne s'agit pas de faire gesticuler la Sculpture. La Danse a fort peu de gestes, — du moins sous les formes élevées qui participent de l'art — et ces gestes, elle les *répète*, identiques à eux-mêmes, comme pour signifier qu'ils sont, à travers le mouvement, *la figuration harmonieuse d'une attitude stable.*

Les parcelles liquides d'un jet d'eau se remplacent sans cesse ; mais leur gerbe demeure droite, vivante et svelte, et c'est elle que je vois, — non pas les gouttes qui passent. Si la même courbe d'un corps qui se penche, la même ondulation d'épaules se représentent vingt fois, emportées par le rythme, elles ne m'apparaîtront plus comme fugitives, car mon souvenir superpose les vingt images et les fixe en une seule : celle d'une statue immobilisée qui frémit.

Ainsi dans la sculpture. Tous les éléments d'une figure vivent en elle et sont comme des *mouvements* secrets ; mais la figure totale doit affirmer sa force stable, et dans la beauté suprême *son immobilité apparaît comme une attitude éternelle.*

*

Si nous la comprenons comme un ensemble de rythmes arrêtés dans une masse expressive et solide qui en est l'harmonie, l'œuvre sculpturale participe donc un peu de l'esthétique musicale. Ce n'est pas en vain que les Grecs parlent de *mousikè* à propos de leurs statues, et une conception de cette sorte ne peut qu'aider un sculpteur en rendant pour lui plus

vivantes les lignes pures dont il va combiner l'équilibre ; elle renforcera chez lui le culte de la forme, de la forme aimée pour elle même, en sa norme la plus stricte, en la force et la grâce de ses proportions. Et non seulement elle ne détournera pas l'artiste de l'objet propre de son art, qui est l'expression de la beauté dans l'équilibre, mais elle viendra fort à point contrebalancer pour lui l'influence enivrante et dangereuse de la littérature.

« Tout art contient de la littérature », me disait un jour Félicien Rops, qui fut en effet un graveur assez littéraire. C'est assurément vrai si vous entendez par littérature le fait de ne s'arrêter point à la matière. En ronde-bosse, la simple reproduction de la nature sans un frisson humain, sans un sentiment secret, sans un songe, appartient de droit aux mouleurs sur chair et aux fabricants de figures de cire ; c'est un *art d'artisan*, non pas un art d'artisté, et les brutes d'atelier les plus résolûment stupides reconnaissent sans trop de peine qu'il en est ainsi. Mais l'affirmation de Rops reposait sur une confusion, et la littérature, en ce sens, c'était le nom d'emprunt de la sensibilité humaine. En vérité, elle me paraît bien autre chose.

La littérature, dans les arts, c'est le fait de subordonner la beauté à l'expression précise d'un concept, — c'est le fait de forcer la forme à parler une langue qui n'est pas la sienne, au lieu de mettre simplement en valeur ce qu'elle voudrait nous dire. On ajoute à l'œuvre un élément adventice et *étranger aux moyens d'expression qui lui sont naturels*. En poésie, cela se traduit par l'art didactique ou démonstratif. En sculpture, au lieu de chercher dans une figure les signes vivants d'un sentiment ou d'un caractère, on la chargera d'une lourde abstraction qui en fait une allégorie et qui intervient comme un mot pédant ou barbare dans le pur langage de la plastique. Il y a, ne l'oublions pas, des idées *proprement* picturales, sculpturales ou poétiques. Une alliance de mots, une image, un moment ineffable de l'âme sont des « idées » en poésie ; mais un syllogisme qui prétend « démontrer », n'y peut intervenir que comme la négation de l'art. De même en est-il des idées sculpturales : elles tiennent tout entières dans la cohésion d'une masse, dans un mouvement humain, une attitude, un groupement, qui suggèrent.

Toute idée qui ne peut naturellement chanter dans la simple musique des formes est étrangère à la sculpture, et y doit détonner. L'intention littéraire est désastreuse dès qu'elle apparaît avec évidence et qu'elle sollicite pour elle l'attention au détriment de la beauté des lignes ; et l'expression d'un sentiment devient elle-même fâcheuse lorsqu'on l'exagère aux dépens de l'harmonie et du noble équilibre, comme le firent les Grecs de l'école de Rhodes et, récemment, les Italiens de l'école grimaçante ainsi qu'une infinité de Français de l'école convulsionnaire.

Voilà une dissertation bien longue ; mais j'ai tenu à insister sur mon antipathie pour la sculpture « littéraire » afin de mieux montrer quel intransigeant puriste fait ici la critique de l'œuvre de Victor Rousseau.

Amour virginal, son premier début, montrait en effet les traces évidentes d'une préoccupation étrangère. C'est un bas-relief assez bizarrement conçu, qui date de 1893. Une figure d'adolescent exagérément longue repose parmi des fleurs ; sa main droite s'appuie sur ses lèvres pour signifier

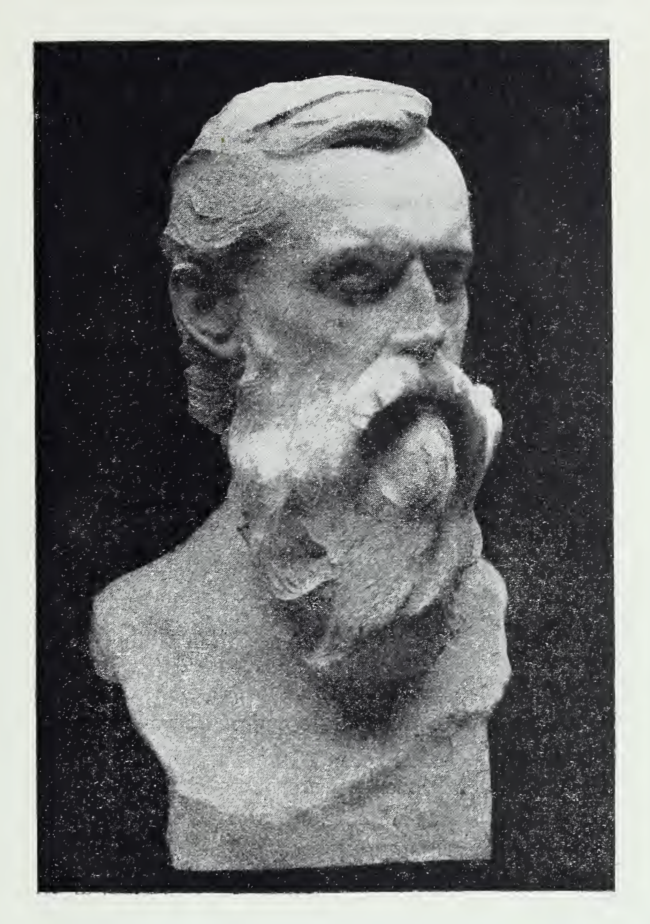


Puberté.

(1902)

le silence ; l'autre enlace les pieds délicats d'une figure de femme, apparue comme en songe et dont les bras soulevés esquissent le geste de planer. Un lys s'érige auprès d'eux... Et voilà une composition détestable en dépit de quelques réelles beautés. Le lys, monté on ne sait d'où, exaspère par sa destination trop visiblement allégorique. L'équilibre est un peu instable, de ce corps de femme aux bras levés, au geste artificiel ; la facture est

hésitante, il y a même je ne sais quoi d'étriqué dans le mouvement de la main trop maigre que l'adolescent a posée sur sa bouche. Mais le grand sculpteur du lendemain se révélait déjà par le simple et beau dessin du torse viril, par le mouvement tendre et vrai du bras qui se replie sur l'être



Buste d'un aveugle, ami de l'artiste.
(1903)

aimé, et par les contours d'un charmant corps de femme. Enfin, malgré le style contraint de l'ensemble, il y a ici l'indication d'un sentiment doux et chaste, idéal et grave, dont on ne peut tout à fait repousser la persuasive éloquence.

J'imagine que cette œuvre coïncida pour Victor Rousseau avec le moment où son jeune enthousiasme découvrit la poésie moderne, et tâtonna d'abord

parmi les images diverses qu'elle lui apportait, Il s'était lié, je crois, avec le peintre Jean Delville, dont la crise de littérature fut plus longue, parce qu'il est lui-même poète. Peut-être y eut-il entre les deux artistes une influence réciproque. Je ne sais. Mais il est certain que Victor Rousseau ne s'en ressentit pas longtemps. Dès l'année suivante (1894), il achevait la *Femme de trente ans* dont j'ai parlé plus haut, puis un bas relief (pour la *Légende d'Orphée*) et un buste (*Heureuse*) que je n'ai pu voir.

La *Femme de trente ans* montre bien les derniers débats qui se livraient en la conscience de l'artiste : la recherche de l'idée y domine encore mais elle n'y est plus littéraire, et on la voit ici âprement combattue par l'étude directe de la nature. Et soudain, ces deux éléments rivaux vont s'unir, et de leur fusion parfaite va naître définitivement le Style : non point seulement la nature idéalisée, mais plutôt l'idéalité cherchée dans la nature, d'image en image jusqu'à la conception d'un type.

Nous sommes en 1896, et le *Liseur* affirme définitivement que le jeune sculpteur est devenu un maître. Désormais sûr de lui-même, Victor Rousseau travaille avec une incroyable ardeur (1).

Je ne puis naturellemont songer à analyser chacune de ses œuvres. Mais je dirai quelques mots de quelques-unes d'entre elles.

---

(1) On en jugera par la liste de ses œuvres à partir du *Liseur* — liste pourtant incomplète, je le crains :

1896. Le Liseur.
— Couple endormi, cantique d'amour, bas-relief, grand. nat.
1897. Buste de Françoise Rousseau.
— Devant la Vie, statuette d'homme.
1898. Masque de Beethoven, dessin.
— Déméter, marbre, demi-grand. nat. (au musée de Bruxelles).
1899. *A Charles Buls*, figure d'homme et ornementation (bas-relief).
— Devant les étoiles, adolescent agenouillé (bronze).
— Printemps, figure de jeune fille.
1900. Cariatides : la Révolte et la Résignation.
— Curieuses, petit groupe de deux jeunes filles.
— Idylle.
— Puberté, bas-relief, grand. nat.
1901. Drame humain, 1/4 grand. nat.
— Les Sœurs de l'Illusion, fontaine (acquise par le musée de Bruxelles).
— Figure équestre.
— La Coupe des Voluptés, bronze.
1902. L'Expérience conduisant ses fils, groupe de trois hommes, bronze (au musée de Bruxelles).
— Femme au chapeau, statuette.
— Souvenir, petite figure d'homme.
— Intimité, groupe de deux hommes, 1/3 grand. nat., bronze.
— Femme à l'enfant.
1903. Emus, groupe, plâtre.
— Ingénues, groupe, bronze.
— Homme au chien, bronze.
— Etude pour une figure de l'Eté, plâtre.
— Buste de jeune fille, bronze or et mat.
— Buste de Constantin Meunier (acquis par le musée de Bruxelles).
— Buste d'aveugle.
— Buste de jeune homme.
— Autre buste.

Le buste de Mme Françoise Rousseau, la femme de l'artiste, est l'un des plus nobles portraits qu'il m'ait été donné de voir. La ressemblance avec le modèle est singulière, et pourtant la nature a été interprétée avec beaucoup de décision. On dirait que les traits sont demeurés semblables à eux-mêmes ; en réalité, ils se sont fondus ou accentués par endroits, comme si le sculpteur avait puissamment repétri le modèle lui-même pour mieux assurer la solidité de sa structure et en faire jaillir l'âme cachée. Mais une délicatesse infinie a guidé ensuite la main qui modelait, et l'expression du regard, absent d'ici, s'est comme incorporée au grain du marbre, devenu doucement sensible en ses moindres contours.

La *Démèter* de Rousseau appartient aujourd'hui au musée de Bruxelles. C'est une demi-figure en marbre, de grandes proportions. Symbole vivant du sol nourricier, la Déesse dégage sa stature de la surface des flots, comme autrefois la terre elle-même émergea des vagues de la mer. L'un des bras tombant avec abandon, l'autre un peu replié vers elle, on dirait qu'elle s'arrête de grandir pour contempler le monde.

Le bras droit fléchi n'est pas sans quelque raideur ; on y sent un peu l'ossature, et le geste a je ne sais quoi de court. Mais il faut lutter contre soi-même et appliquer toute sa volonté à la critique pour trouver à faire cette observation de détail à propos d'une d'œuvre pareille. Mieux vaut en vérité dire la beauté puissante et grave de la déesse, la noblesse de son port, et la sensation profonde qu'elle fait naître. La Mère primitive a les mamelles fières comme les aime Michel-Ange ; le front haut et viril, où se dessine la forme des muscles sourciliers, rappelle avec plus de majesté celui de la *Femme de trente ans*, ou même celui du buste de Mme Françoise Rousseau ; mais il projette en avant sa masse énergique pour approfondir le regard et lui donner le mystère de l'ombre. Cette figure pleine de force, modelée avec une délicate décision, est inoubliable en son expression recueillie, méditative et triste.

Le premier grand succès de Victor Rousseau, et celui qui lui demeurera peut-être à jamais le plus cher, lui échut au moment où il achevait sa *Démèter*. Le bourgmestre Charles Buls venait de résigner ses fonctions. Les peintres, les sculpteurs et les architectes de Bruxelles voulant témoigner leur gratitude à un maire qui avait montré une grande intelligence des choses de l'art, décidèrent de lui dédier un monument, et c'est à Victor Rousseau qu'ils s'adressèrent pour réaliser ce désir. Le bas-relief conçu à cette occasion est une composition décorative d'un goût très fin, que l'on peut voir à Bruxelles, encastrée dans le mur d'une maison à côté de l'Hôtel de-ville. Accostée à un élégant rinceau, se dresse une stèle dont la base donne naissance à des branches fleuries traitées en un style délicatement libre. Elle est surmontée d'une plaquette symbolisant l'architecture, et dont la facture précise, le relief léger mais nerveux font penser a une œuvre de graveur en médailles. Au sommet de la stèle, architecturalement épanouie

en corniche, apparaît un svelte adolescent nu, élevant d'une main une lampe antique comme pour éclairer l'inscription lapidaire : A CHARLES BULS, LES ARTISTES RECONNAISSANTS. L'ensemble de la sculpture, en son goût très moderne, a une élégance florentine qui ajoute la grâce suprême du style à la libre ingéniosité de la décoration.

Victor Rousseau s'est essayé parfois à des œuvres plus véhémentes, telles que ses cariatides, *La Révolte et la Résignation*, ou le bas-relief dramatique qu'il intitule *L'aveugle Destin*. Celui-ci est proche de l'emphase. Quant aux cariatides, la conception en est grande et belle.

A demi courbé, fléchissant sous le poids, un homme au visage douloureux, engourdi de fatigue, porte sur ses épaules la lourde architrave ; mais le Révolté la soulève à son tour d'un mouvement vigoureux et cambré, tandis qu'en un geste fraternel il cherche à soutenir son compagnon passif.

Voilà certes une idée foncièrement sculpturale où la pensée de l'artiste se trouve exprimée avec force par le véritable langage de la ronde bosse : une simple attitude humaine. Quant à la réalisation plastique, elle est digne de l'idée elle-même. — Mais ce n'est pas dans les œuvres de ce genre qu'il faut chercher la personnalité de Rousseau. Elle se dessine mal dans le déploiement musculeux de la vigueur virile. Sa puissance naturelle est tout autre : moins violente et plus persuasive, c'est la puissance de la gravité tranquille, et l'irrésistible charme de la grâce.

En attendant que soit achevé le grand bas-relief aujourd'hui esquissé où les *Joies humaines* chanteront leur poème magnifique, et qui sera sans nul doute le chef-d'œuvre de l'artiste, l'effort le plus considérable de Victor Rousseau est représenté par sa grande fontaine : *Les Sœurs de l'Illusion* (1). On en peut voir ci-contre la reproduction ; mais la photographie vulgarise, rapetisse et trahit une sculpture comme celle-ci, où la matière s'anime d'une vie mystérieuse.

Trois figures de femmes y épanouissent leur noble nudité. Près du courant limpide l'une d'elles, adolescente encore à demi enveloppée du long sommeil de l'enfance, vient de relever le front et va ouvrir les yeux ; un bras abandonné mollement exprime le confiant repos de l'innocence ; le bras droit replié, la main appuyée sur le sein, disent le ravissement du songe intérieur qui naît sur le visage en un ineffable sourire.

En contraste, l'aînée au grand corps couché sur la rive, un peu soulevée par le souple effort d'un bras, reflète dans les eaux son noble et triste visage où se lisent le poids du souvenir et la gravité de la résignation. Mais entre ces deux sœurs, la puînée s'est dressée à demi et s'incline, en un geste de secours, en un profond sourire de sollicitude ; attentive au réveil de

(1) Le Musée de Bruxelles en a commandé récemment l'exécution en marbre.



Les Sœurs de l'Illusion.

Projet pour une fontaine.

(1901)

l'adolescente dont elle va guider le jeune rêve, elle est la compagne douce et forte déjà avertie par la déception.

Le corps de l'aînée rappelle — très vaguement — en sa noble attitude, l'éveil d'Adam dans la *Création de l'homme*. Mais le sentiment et le langage des lignes sont tout autres. Il y a ici plus d'abandon ; tous les muscles détendus expriment le repos qui médite, et non point l'attente de la vie et de l'effort prochain. Le corps de l'adolescente est un miracle de jeune grâce, pudique et ingénue, en l'émerveillement d'un rêve enchanté.

L'harmonie des lignes est riche et multiplie, mais on ne peut dire qu'elle soit dispersée ; les lignes, largement diversifiées, inclinent leurs groupements vers un centre idéal, et s'unissent en ce grand trait, fier et souple, d'une admirable jambe allongée par l'aînée sous le poids léger d'un bras de la plus jeune qui s'épanouit au mirage du réveil.

*

Malgré la puissance tranquille et sans cris d'une réalisation pareille, malgré le sentiment profondément humain et le lyrisme contenu de ces trois figures de femmes, je suis tenté de préférer encore les œuvres de dimensions plus petites où Victor Rousseau s'est donné tout entier à la musique des contours et à l'enchantement de la poésie.

Il est le créateur d'un peuple idéal et charmant qui chante de toutes ses lignes, et dont les figures s'isolent pour mieux songer, ou s'unissent par couples, par groupes harmonieux et vivants.

C'est le royaume de la grâce ; mais d'une grâce qui n'a rien de menu, de mièvre ou d'artificiel. Les corps offrent ingénument des formes que nul effort ne contraint ; les torses et les bras fléchissent ou déroulent naturellement leur souplesse, et la beauté physique de vivre s'unit ici à la beauté morale des êtres qui méditent.

Voici les *Curieuses*, simple groupe de deux fillettes nues ; elles se soulèvent du gazon où elles sont couchées, se penchent, et enlacées, s'appuyant l'une sur l'autre, elles sourient d'une chose entrevue dont elles semblent se parler à mi-voix. Rien de plus. Mais c'est une merveille de composition et de délicat modelé. La pureté des formes s'enveloppe d'une naissante volupté, et c'est tout le poème de la libre insouciance et de la joie juvénile. Il est fâcheux que je n'aie pu obtenir de ce groupe une photographie convenable ; ce petit bronze enchanterait Paris, s'il y était connu.

En revanche voici la *Femme au Chapeau*, statuette (50 centimètres). La *Femme au Chapeau* est longue et mince, mais d'une gracilité sans maigreur qui tient à la finesse aristocratique du squelette. Mollement appuyée, d'un mouvement qui la cambre, son torse se détourne un peu comme pour mieux offrir la grâce de sa nudité ; et une longue et souple ligne, courant de l'épaule aux orteils, exalte de tout son rythme l'exquise

beauté de la hanche qui se tend. L'exécution est de la plus délicate ferveur; la chair y frémit. Point de pensée ici : mais c'est le sourire d'un jeune visage aux promesses à la fois voluptueuses et candides, et c'est le corps idéal de femme dont tout poète a rêvé de sentir le frisson .

Plus complet et presque plus parfait encore, le groupe des deux *Ingénues*



Intimité.
(1902)

dont la course légère, élastique et nue, s'arrête pour l'enlacement d'un baiser... Et c'est encore la figure du *Printemps*, la fillette qui s'en vient en sa grâce jeune et libre, et, selon le vers délicieux qu'elle-même semble avoir dicté à M. Isi-Collin, porte toute une gerbe,

Dans un pli relevé de sa robe fleurie.

Victor Rousseau est, en sculpture, le poète de la jeune fille ou de la femme enfant. Il excelle à dire ses formes déliées, où la chair déjà souple,

pulpeuse, et prête pour l'initiation, reste élastique et ferme et garde la fraîcheur des corps qui n'ont pas enfanté. Fines, nerveuses, expressives en tout leur modelé, ces vierges ont la douce ardeur qui éveillera sa flamme dans l'amant de demain ; mais elles sont chastes ingénûment, chastes par leur pureté nue à qui nul n'enseigna la pudeur.

L'artiste a créé pour elles un type de visage au dessin décidé mais aux courbes douces et ondulantes ; les sourcils finement allongés sur les muscles sourciliers bien formés, les yeux malicieusement naïfs, la ligne charmante du maxillaire et des joues finement tendue jusqu'au menton volontaire qui l'achève, tous les traits, jusqu'au pli lourd des paupières, s'associent au confiant et jeune sourire qui s'est éveillé sur les lèvres. Seuls, les contours des chevilles et des pieds manquent parfois de sveltesse. Tout le reste est un poème de pureté délicate, de juvénilité et de joie, où la grâce hellénique s'unit à l'élégance française.

La Femme, pour Victor Rousseau, est presque toujours un emblème de vie renaissante et libre, de bonté, de douceur dans une sorte de plénitude paisible. Chez elle, hormis les portraits et les grandes compositions symboliques dont j'ai parlé plus haut, — c'est surtout le charme vivant qui sollicite, et l'âme apparaît moins dans la bouche et les yeux que dans toute la chair, où elle semble affleurer à la peau et naître comme un parfum.

C'est pourquoi la facture, plus en détail, n'est pas la même que celle des corps masculins, où elle aime à simplifier largement le modelé.

L'Homme, dans l'art de Victor Rousseau, n'atteint point son type parfait en l'effort de ses muscles, mais en la beauté expressive de sa méditation. La femme est la créatrice de grâce, elle offre la tendre fierté de ses formes, elle est messagère du bonheur et sollicite le songe. L'homme pense et rêve, ressent profondément les choses, et crée en lui-même la vie.

Cette conception de l'Homme apparaît dans les portraits sculptés par Rousseau (1), et surtout dans ses figures nues, où l'Art, au lieu d'aller vers la nature, *part de la nature* pour s'élever au dessus d'elle en l'interprétant avec une complète liberté. La place me manque pour analyser comme je l'aurais voulu ces œuvres où la forme, enfermée en ses fermes contours, exprime avec intensité un sentiment humain, profond, parfois indéfinissable en son charme persuasif.

---

(1) Le buste de Constantin Meunier, récemment achevé et déjà acquis par le musée de Bruxelles, a de la noblesse, du caractère, de l'intensité dans l'expression. Les traits y sont étudiés avec un soin presque minutieux, et ce portrait fut, dit-on, le grand succès du salon du cercle *Pour l'Art*. Mais je trouve plus de largeur et peut-être plus de solidité dans le buste de M. A. Leyniers. C'est la tête d'un aveugle. Elle montre sa puissante structure sous l'ondulation des cheveux et de la barbe flottante, synthétisée avec une décision très sûre ; et le regard se porte de lui-même vers le haut du visage, vers le beau front et sa noblesse songeuse, où la matière semble avoir à la fois la sensibilité de la vie et celle de la pensée.

Je parlerai au moins d'un groupe que la photographie amoindrit et amollit un peu : *Intimité ;* c'est un bronze, dont les proportions sont au tiers de la grandeur naturelle. Deux amis s'entretiennent. L'aîné, assis sur un banc de gazon, incline un peu sa tête au sérieux et doux visage, et son bras



Femme au Chapeau (bronze).
(1902)

repose en un geste de protection fraternelle sur l'épaule du plus jeune qui, penché vers lui et les bras appuyés sur les genoux de l'ami, lève son front adolescent en un grave sourire de confiance.

Le groupe séduit dès l'abord par la délicatesse des lignes, et l'harmonie tranquille des attitudes lui confère une beauté noble et fière. Deux formes

parfaites se penchent l'une vers l'autre : et c'est l'ineffable dialogue où le cœur touche le cœur, — où les yeux, sans le secours des lèvres, invitent les deux âmes à fondre en un seul leurs secrets.

Souvenir, *Emus*, d'autres œuvres encore ont les mêmes caractères de fermeté tranquille, de charme et de repos. La grâce règne toujours en ces jeunes corps adolescents ou virils, mais une grâce sans fadeur, parce qu'elle est sans manière comme elle est sans contrainte ; souple en sa libre aisance, elle garde une secrète force. Point de gestes, nulles contorsions. Les attitudes savamment équilibrées restent toujours stables, strictement logiques en leur immobilité.

Aussi ne fatiguent-elles point. La méditation se repose indéfiniment sur elles, comme elle est née d'elles sans secousse, peu à peu et par une gradation naturelle.

En cet art grave et pensif où le marbre récite de si nobles poèmes, il n'y a nulle prétention au dogmatisme qui affirme et veut convaincre, et encore moins à la solennité. Ces figures n'ont de sévère que la pureté de leurs contours : elles rient de toute leur jeune chair, de toute la fraîcheur de leur modelé.

*

On devine vaguement de quels maîtres peut se réclamer Victor Rousseau. Comme tous les contemporains, il doit à Rodin la découverte actuelle : l'action nerveuse et délicate du ciseau cherchant la sensibilité de la forme, le grain vivant de la matière devenue frémissante. En ce sens, le bas-relief *Puberté* est peut être son œuvre la plus significative, la plus parfaite quant au « métier ». Ce n'est pas la plus purement belle, et je préfère le sculpteur lorsqu'il simplifie le langage des chairs.

Mais l'art de Rousseau se rattacherait plutôt à Ingres (qu'on examine le *Liseur*), au Raphaël des stances du Vatican, à Léonard de Vinci surtout, dont le style apparait avec un charme moderne et singulier dans un buste de jeune fille (1). Et c'est plus loin encore qu'il faut chercher ses maîtres les plus directs : car cet art est en vérité très proche des sources helléniques et l'on pressent l'admiration enthousiaste du sculpteur pour les écoles de l'Athènes antique et de l'Ionie. Il ne doit rien aux Doriens ; le style de Polyclète et celui de Lysippe ont dû rarement l'émouvoir. Mais si l'harmonieuse noblesse de Phidias a hanté longuement ses rêves, il ne s'est pourtant pas inscrit comme son élève direct : à son insu peut-être, c'est à Praxitèle qu'il a demandé des leçons, et les modeleurs de Myrina lui ont enseigné l'aisance dans la grâce (2).

---

(1) Buste de jeune fille en bronze et or mat, destiné à un ensemble de style renaissance.

(2) On trouverait pourtant dans le modelé des torses d'adolescents le souci de cette perfection négligente, de cette simplicité noble et chaste qui appartient

Voilà de bien grands noms. Je n'ai pas été les chercher pour écraser un artiste encore jeune dont l'œuvre, déjà considérable, n'est pas achevée ; j'ai voulu simplement, par des points de repère définis, fixer avec plus de précision les caractères de son esthétique.

Au surplus M. Victor Rousseau n'est ni un renaissant ni un grec : c'est un artiste français moderne, préoccupé avant tout par les rythmes des lignes maîtresses, par l'équilibre d'une silhouette. Il n'est ni Léonard, ni Raphaël, ni Praxitèle ; mais il est autre chose, qui nous importe beaucoup : il est lui-même. Il y a un charme personnel dans tout ce que fait aujourd'hui ce sculpteur : le style de ses œuvres lui appartient, comme lui en appartient le sentiment.

Le sentiment, telle est peut-être la qualité la plus rare et la plus profonde de Victor Rousseau. Comme les graveurs et les peintres du pays wallon, comme le sculpteur Rulot, moins bien doué que lui quant à la réalisation, mais proche de lui quant à la conception de l'œuvre, et même comme le grand et puissant Constantin Meunier qui doue d'une force ardente et volontaire la glaise qu'il pétrit, — Victor Rousseau ajoute à la matière une plus pénétrante vibration humaine ; on sent qu'il a pensé *en travaillant.* Ce n'est pas l'ivresse violemment physique d'un Flamand comme Lambeaux chez qui la pensée, lorsqu'il y en a une, semble toujours artificiellement ajoutée à l'idée sculpturale, et très superflue. Chez Meunier comme chez Rousseau, la forme et le sentiment expressif sont nés simultanément ; ils se pénètrent à ce point qu'on ne peut imaginer l'une sans l'autre : le modelé du dos et du ventre, le mouvement de la jambe et du bras y répètent les mots que dit plus clairement le visage.

Nulle autre comparaison n'est assurément possible entre ces deux artistes, qui sont pour tout le reste dans le plus parfait contraste : ils se joignent pourtant sur ce point, Wallons tous les deux ; et si tous deux, malgré leur antinomie fondamentale, ont conçu des formes où s'anime cette force mystérieuse, c'est peut-être qu'en tous deux la race avait parlé.

Chez Victor Rousseau cette influence natale s'épanouit en un ineffable charme. Elle baigne d'un rêve transparent la pureté de ses élégantes structures, elle fleurit en une poésie de joie, de clarté et de méditation tranquille, et l'on songe à son œuvre comme à une assemblée idéale immobilisée par une fée, où de sveltes figures, jeunes et attentives, s'arrêteraient de chanter pour regarder passer la vie.

FIN

---

aux œuvres de Phidias et de son école, et en particulier à l'Apollon du Tibre attribué à ce maître. Ce caractère est surtout visible dans le *Liseur* et dans le *Cantique d'amour* (couple endormi). Le charme plus féminin des Athéniens du IVe siècle apparait surtout dans les œuvres plus récentes.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
le dix juin mil neuf cent quatre
par F. DEVERDUN
Imprimeur à Buzançais (Indre)
pour LA PLUME.

Prix : 1 fr. 50